

Zur Analyse der bulgarisch-griechischen Melodie des Doxastikons „Bogonachalnim manoveniem“

Jørgen Raasted (Denmark)

Das berühmte Doxastikon zum 15. August, das „Bogonachalnim manoveniem“, hat in allen Traditionen, die ich kenne, das Charakteristische der byzantinischen Originalfassung bewahrt: das es sich nämlich durch alle acht Kirchentöne bewegt, um endlich zum Protos zurückzukehren. Das gilt also auch für die Melodie, die heutzutage im Repertoire der bulgarischen Kirche gesungen wird. Diese bulgarische Fassung habe ich zuerst aus einer schönen Schallplatte kennengelernt — „Balkanton BXA 10437“, in einer meisterhaften Interpretation des Chores der Alexander Nevsky-Kathedrale unter der Leitung des Archimandriten Neofit.

Als ich nun diese Melodie zum ersten Mal hörte, bemerkte ich sofort die Verwandtschaft mit der neobyzantinischen Melodie des Petros von Peloponnes. Ein näherer Vergleich der beiden Melodien zeigte aber bald, dass die bulgarische Fassung doch ziemlich weit vom griechischen Modell abwich — eine Situation, die unseren bulgarischen Fachkollegen zweifelsohne vertraut ist, die mich aber damals verwunderte. Mir schien es merkwürdig, dass eine ziemlich neue griechische Melodie mit so vielen Veränderungen und Transpositionen in der bulgarischen Musiktradition vorkommen konnte. Schon 1820 lag sie in gedruckten Ausgaben vor — besass also alle Möglichkeiten einer stabilen Tradition. Zuerst glaubte ich deshalb, man sollte sich wahrscheinlich eine recht lange mündliche Überlieferung der Melodie vorstellen. Wie es sich aber später zeigte, war diese erste Überlegung durchaus falsch. Nicht eine unsichere, mündliche Überlieferung, sondern ein ganz bewusstes Adaptationsverfahren — oder Umkomponieren; wenn Sie mir den Ausdruck gestatten — muss als Erklärung der Abweichungen herangezogen werden.

Für die meisten Teilnehmer unseres Symposiums mag diese Feststellung nur bestätigen, was sie im voraus wissen. Wahrscheinlich haben manche von Ihnen auch schon konkludiert, dass meine Melodie ein Produkt der Rila-Meister des 19. Jahrhunderts ist. Das ist jedenfalls eine naheliegende Arbeitshypothese. Für mich aber, der ich mich mit bulgarischer Kirchenmusik früher nicht beschäftigt habe, war es anders: es leuchtete mir nicht augenblicklich ein. (Mein eigentliches Forschungsgebiet ist ja die byzantinische Musik des Mittelalters — und ihr Nachleben auch, aber nur mit griechischen Texten verknüpft. Die verschiedenen slawischen Sprachen sind mir total unverständlich: also kann ich nur mit Schwierigkeit die Musikquellen benutzen, und auch die Sekundärliteratur, etwa russisch geschrieben, ist mir leider nicht zugäng-

* First published in *Bulgarsko Muzikoznanie* 6, 1982, 1, pp. 68-85 (repr. in *Pervi Meždunaroden Kongres po Bulgaristika*, Sofija 23 Maj - 3 Juni 1981. Dokladi. Simpozium Bolgarskij Rospev. Bolgaro-ruski Muzikalni Brezki Prez XIV-XVIII Vek. Bulgarska Akademija na Naukite. Sofija 1982, pp. 67-83). The present reprint is made with the kind permission of the Editor-in-Chief of the *Bulgarsko Muzikoznanie*, Professor Venelin Krăstev.

lich. Eine bedauerlich grosse terra incognita! Die Beobachtungen, die ich Ihnen heute vorzulegen wage, sind also das vorläufige Ergebnis einer Expedition in das absolut Fremde: jeder Schritt ist nur mühevoll erreicht und mit allerlei Unsicherheit behaftet. Trotzdem hoffe ich, dass meine Bemerkungen Ihnen nicht allzu primitiv erscheinen werden, auch dass sie zur Beleuchtung des „Bolgarskij rospew“-Komplexes etwas beitragen können. So ist der Vortrag jedenfalls gemeint!)

Die neobyzantinische Parallele, die ich aus dem zeitgenössischen Musikrepertoire der Griechen herausgreife, geht auf eine Komposition des Johannes Trapezountios zurück. Grigorios Stathis hat aus Athen brieflich mitgeteilt, daß Johannes von Trapezunt diese Melodie wohl in den fünfziger oder sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts geschaffen habe, und dass sie das einzige von ihm komponierte Sticheron sei. Der Stil ist das σύντομον νέον στιχηραρικόν εἶδος μελοποιίας. Eine Bearbeitung dieser Melodie wurde dann von dem Lampadarios Petros Peloponnesios gemacht; Peter, Schüler des Trapezountios, starb um 1778, also weniger als 10 Jahren nach seinem Lehrer.¹ Beide Versionen — also: die des Johannes Trapezountios und die Bearbeitung Peters — wurden zum ersten Mal in Bukarest 1820 gedruckt (im Doxastarion Peters von Peloponnes), und zwar in der Exegese des Gregorios Protopsaltes, eines der drei Lehrer des neuen Systems. Seit 1820 wird nur die Version Peters immer wieder abgedruckt, mit kleinen Abweichungen von der Editio Princeps des Jahres 1820.

Als Ausgangspunkt meiner Überlegung über die bulgarische Version und ihr Modell habe ich Photokopien von Peters Fassung (gemäss der Editio Princeps 1820, das heisst in der Interpretation des Gregorios Protopsaltes) mit Photokopien aus dem Psaltikien Minejnik von Manasia Pop Teodorov (Sofia, 1921) zusammengestellt. Das Material ist so arrangiert, dass die Melodiebewegung der bulgarischen Melodie in dem Pentagramm über den bulgarischen Text wiedergegeben wird, während die Bewegung des griechischen Textes mit Buchstabennotation angedeutet ist. Die Notenköpfe des Pentagrammes sind schwarz an denjenigen Stellen, wo die bulgarische und die griechische Melodien sich decken; weisse Notenköpfe (also: nicht ausgefüllte Köpfe) stehen, wo die bulgarische Melodie abweicht. Den sehr langen Text habe ich in 33 Zeilen eingeteilt. Diese Teilung ist nur praktisch gemeint, vertritt also keine definitive Analyse der Melodien.

* * *

Aus dieser Zusammenstellung kann man sich sehr einfach einen ersten Eindruck der Verhältnisse erwerben. Überblickt man z. B. die letzten Zeilen (31—33, Seite 7—8 im ersten Beispiel), sieht man sofort, dass Zeile 31 bulgarisch eine ornamentierte Erweiterung des Originals ist; in Zeile 32 ist nur die Kadenz-Formel bewahrt; in 33 sind Anfang und Ende der beiden Versionen identisch, der mittlere Teil fällt aber verschieden aus.

Mich interessieren hier zunächst die Abweichungen von dem griechischen Original, also diejenige Bewegungen, die ich im Pentagramm mit ungefüllten Noten notiert habe. Warum treten sie auf, und warum haben sie gerade diejenige Form bekommen, die uns hier vor Auge stehen?

¹ Christos Patrinelis, *Protopsaltae, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church During the Post Byzantine Period (1453—1821)*. — *Studies in Eastern Chant*. Oxford, 3. 1973, p. 154, 162—163.

Über die Einführung von griechischen Melodien in der sogenannten Wiedergeburtzeit“ hat mir Elena Tontscheva berichtet, „dass man in Bulgarien (und besonders in Rila-Kloster) die neugriechische Musik aufgenommen hat — natürlich nach einer spezifisch-schöpferischen Art“. Ähnliches habe ich jetzt bei Svetlana Kujumdzieva gefunden, im Artikel über „Die Notenmanuskripten in der Bibliothek des Rila-Klosters“.² Frau Kujumdzieva betont hier die Originalität „der Rilaer Meister aus der zweiten Generation“, also des Neofit Rilski und seiner Mitarbeiter. Sie findet bei ihnen „ein aktives Schöpferium und eine hohe Selektivität, wobei sie an vielen Stellen das griechische Normativ übergehen und im Vergleich zu den griechischen Originalen eine grössere melodische Vereinfachung erreichen“. In ihren Werken beobachtet sie „eine glänzend beherrschte Kompositionstechnik“ — und über die Abweichungen sagt sie generell, sie seien zu erklären „nicht mangels künstlerischen Könnens, sondern infolge des Einhaltens der im Rila-Kloster festgelegten Normative, welche in ihrer Gesamtheit das dortige Musikschaffen charakterisieren“. Svetlana Kujumdzieva spricht also von den im Rila-Kloster festgelegten Normativen, die das griechische Normativ übergehen — und Elena Tontscheva spricht von „einer spezifisch-schöpferischen Art“ in Verbindung mit der Aufnahme des neugriechischen Repertoires.

Diese generellen Feststellungen spiegeln sich nun ganz deutlich in den Daten meiner Melodie ab. An und für sich könnte man also annehmen, dass die Abweichungen vom griechischen Modell nur die „spezifisch-schöpferische Art“ der Rila-Meister bezeugen, dass sie also ganz allgemein als Niederschlag etwa der bulgarischen Mentalität aufzufassen wären. Aber man könnte ja auch eine andere Frage stellen: woher haben diese Leute im 19. Jahrhundert die Idee bekommen, dass die griechischen Melodien nicht ganz einfach übernommen werden, sondern in der Übernahme verändert zu werden sollten. Es genügt nicht als Erklärung festzustellen, dass die bulgarische Übersetzung in der Silbenzahl vom griechischen Modell bisweilen abweicht — etwa in der ersten Zeile, wo das griechische $\theta\epsilon\alpha\rho\chi\iota\omega\ \nu\epsilon\mu\alpha\tau\iota$ nur 7 Silben hat, denen 12 bulgarische Silben gegenüberstehen; denn sehr oft sind die beiden Texte identisch — oder fast identisch — was Silbenzahl betrifft. Eher könnte man wohl fragen, ob die Inspiration vielleicht im früheren Musikrepertoire zu suchen wäre. Also: wenn man von den im Rila-Kloster festgelegten Normativen spricht, dann frage ich, ob solche Normative eine freie Erfindung der Bearbeiter sind, oder ob sie mit dem zusammenhängen, was man in Bulgarien vor der Einführung dieser griechischen Melodien gesungen hat. Vielleicht wünschte man den Bruch mit früherer Gesangspraxis zu mildern, die Kluft sozusagen zu überbrücken.

In demselben Zusammenhang melden sich weitere Fragen: Stellen wir uns hypothetisch vor, dass Elemente des früheren Singens von den Rila-Meistern übernommen wurden, dann haben wir mit zwei verschiedenen Typen des Fortlebens zu rechnen. Einerseits mag es sein, dass gewisse Melodien so prägnant — oder beliebt? — waren, dass diese spezifischen Melodien ihre neue Substituten beeinflussten. Oder aber, es waren nicht besondere Melodien, sondern charakteristische Singweisen, die sich verpflanzten. Wir müssen also fragen, ob die Abweichungen vis-à-vis dem griechischen Original mit der früheren bulgarischen Traditionen zusammenhängen oder nicht. Auch müssen wir womöglich festzustellen versuchen, ob eine eventuelle Traditionsgebundenheit speziell mit dieser Melodie oder generell mit dem Stil und Singweise verbunden ist.

² Palaeobulgarica, Sofia, 4, 1980, No. 2, 81—87.

* * *

Für unsere vergleichende Untersuchungen ist der Weg aber noch nicht ganz klar. Erinnern Sie sich an die Vorgeschichte des griechischen Originals? Die Version, die ich herangezogen habe, also die von Peter Peloponnesios gemachte, war ja nicht ein absolut Neues, sondern eine Umkomponierung des Sticherons von Johannes dem Trapezuntier. Beide Versionen waren in dem Bukarester Doxastarion von 1820 den Bulgaren zugänglich — und auch die ältere Fassung könnte also eventuell eine Rolle bei der Übertragung gespielt haben. Ich habe die drei Fassungen verglichen und gebe Ihnen in ein Beispiel (2a-e) das Ergebnis; sie können es später in Einzelheiten studieren. Wie Sie sehen werden, gibt es tatsächlich Stellen, wo die bulgarische Version mit dem Trapezuntier Peter gegenübersteht. Wie aber eine solche „Mischung“ der zwei griechischen Fassungen zu verstehen ist, ist mir zur Zeit nicht eindeutig klar.

* * *

Wenden wir uns jetzt endlich zu meiner eigenen Quelle in „Bolgarskij rospew“, einer Bukarester Handschrift (Staatsbibliothek Bukarest, Musikabteilung, Ms. Slav. 10845) aus dem Jahre 1684. Die Handschrift ist mir leider erst vor kurzem zugänglich geworden, weshalb meine Beobachtungen provisorisch bleiben müssen. Aber schon jetzt scheinen sie anzudeuten, dass ein näheres Studium ergiebig wäre. Also: Ich habe noch einmal das einfache, visuelle Zusammenhalten zweier Melodien durchgeführt — diesmal von meiner Ausgangsmelodie (nach Beispiel 1) und von der Melodie der Bukarester Handschrift. Das Ergebnis finden Sie in Beispiel 3a-d; die schwarzen Noten bezeichnen wieder die Übereinstimmungen, die weissen markieren die Differenzen.

Sehen wir diese Passagen näher an:

Beispiel 3a umfasst die ganze Protos-Sektion der beiden Melodien. Man sieht sofort, dass die Fassungen in den Zeilen 1 und 3 ziemlich nahe aneinander liegen. Aber bemerken Sie, bitte, die Verschiedenheiten in der Textunterlage: die Silben sind nicht immer mit denselben Noten in beiden Versionen zu singen, obwohl es sich um dieselbe Melodiebewegung handelt.

Im Beispiel 3b hat die neue Melodie als Kadenz für Zeile 8 eine Bewegung, die in der Version im „Bolgarskij rospew“ erst in dem nachfolgenden Zeilenanfang verwendet wird. Diese sehr hohe Lage der neuen Melodie begann schon in Zeile 4; und da die alte Melodie tieferliegende Bewegungen darbietet, sind die zwei Fassungen hier in Beispiel 3b eine Oktave voneinander gekommen.

Auch Beispiel 3c (Zeile 12) ist wegen des Transpositionsverfahrens interessant. Die zwei bulgarischen Fassungen beginnen in derselben Lage, enden aber in Quartenabstand.

NB. Als eine Digression über meine Transkriptionen möchte ich hier hinzufügen, dass sie betreffend der Akzidenzen nicht durchgearbeitet sind. Im vorliegenden Beispiel 3c ist die Korrespondenz, glaube ich, so nahe, dass die absteigende Quintbewegung in der Version von 1684 vermutlich dieselben Intervalle hat, wie die moderne: also korrespondent mit *a G Fis Es D* müssen wir uns hier ein *ED Gis BA* vorstellen, also eine triphonische Verschiebung nach unten.

Endlich in Beispiel 3d sehen Sie noch eine Korrespondenz in Oktavenabstand, diesmal mit sehr markanten Verschiedenheiten in der Unterlegung des Textes.

* * *

Zweifelsohne könnte man in dieser Weise mit den beiden Melodien weiterarbeiten. Für meinen augenblicklichen Zweck genügen aber diese wenige Beispiele, mit ihrem klaren Hinweis auf Verbindung zwischen „Bogonachalnim manoveniem“ und der Fassung des „Bolgarskij rospew“. Zudem bewirken die spezifischen Züge der Komposition und Struktur des „Bolgarskij rospew“, dass gegen einen direkten Melodievergleich, wie ich ihn jetzt betreibe, schwerwiegende Einwände erheben werden können; mit einer solchen stereotypen Singweise könnte man eher vermuten, dass die eigentlichen Parallelen in dem Gesamtrepertoire (etwa in der Ausgabe von Tontscheva 1971) gefunden werden sollten. Die Zusammenstellungen im Beispiel 3 (besonders 3a und 3c) scheinen mir jedoch anzudeuten, dass einige der Strichera im „Bolgarskij rospew“ so individualistisch herauskommen, dass meine Methode nicht ganz sinnlos ist. Auch die andere Methode — also die allgemeine Formelanalyse — muss aber unbedingt angewendet werden. Leider habe ich dafür die notwendige Zeit nicht gefunden. Statt einer systematischen Durchsichtung muss ich mich deshalb mit Stichproben und Andeutungen begnügen:

Für die Anfangszeile im Beispiel 3a gibt schon das Dogmatikon „Vsemirnuju slavu“ (Τὴν παγκόσμιον δόξαν) eine schöne Parallele (Tontscheva, 1971), p. 10 — analysiert in *MUSICA ANTIQUA* 1972³.

Für Beispiel 3c — eine Zeile in der Sektion des Plagios Deuterou — habe ich auch Parallelen gefunden: das Dogmatikon „Kto tebe ne ublaščit“ (Τίς μὴ μαχαρίσαι σε) hat mehrmals die stufenweise Quintbewegung, welche in meinem Beispiel am Zeilenende steht, als Kadenzmotiv — normalerweise eine Quinte tiefer, also von D abwärts bis G. (Tontscheva 1971).⁴

Das Interessanteste ist nun, dass die zeitgenössische bulgarische Melodie des „Bogonachalnim manoveniem“ nicht nur mit der Bukarester Handschrift vom 1684 übereinstimmt. Aus dem soeben erwähnten Beispiel 3c können Sie dies selber beurteilen; die beiden bulgarischen Versionen gehen nur in einer einzigen Silbe (Δεϛ) auseinander. Das ist, glaube ich, ganz evident. Betrachten wir aber nochmals mein erstes Beispiel (Beispiel 1, Seite 3): in Zeile 12 sind die bulgarischen Melodien — abgesehen von der Mitte — der griechischen ähnlich, wenn auch mit etlichen Transpositionen, was aber hier belanglos ist. Dieselbe Situation kehrt mehrmals wieder. Zur Beleuchtung des Phänomens habe ich als mein allerletztes Beispiel (Beispiel 4) zwei Stellen ausgewählt, die ich schon in Beispiel 3 verwendet habe. Jetzt aber, wo es sich um einen genaueren Vergleich handelt, habe ich fünf Quellen zusammengestellt und ich habe auch noch auf das Rhythmische Bezug genommen. Von oben gelesen, zeigen die beiden Beispiele (4a und 4b) die Verbindung der Bukarester Handschrift des 17. Jahrhunderts mit der heutigen bulgarischen Singweise, die ich aus der Schallplatte nieder geschrieben habe. Der zeitliche Abstand dieser Quellen ist fast 300 Jahre. Von unten gelesen, zeigen sie das Schicksal der griechischen Melodie, deren älteste datierte Quelle (Paris, Suppl. grec 1332) im Jahre 1783 geschrieben wurde, also nur etwa 30 Jahre nachdem Johannes Trapezountios diese Melodie komponierte.

Beispiel 4b ist ziemlich kompliziert und ist für späteres Nachdenken bestimmt.

³ E. Тончева. Болгарский распев [Сборник] Состав, транскр. и ред. . . Ред на словенските текстове С. Кожухаров, С., 1971, с. 10; E. Tončeva, Kompositions- und Strukturbesonderheiten des „Bolgarskij rospew“. — *Musica antiqua* III. Acta scientifica (Bydgoszcz) 1972, p. 58, Beispiel 1.

⁴ E. Тончева. Болгарский распев. , 27—28.

Beispiel 4a ist einfacher und zeigt, wie die Kadenzbewegung *Cis D Cis BA* bulgarisch wie griechisch von einer Umspielung der Tonfolge *D Cis B* eingeleitet wird.

* * *

Damit bin ich am Ende meiner Beispiele. Zum Schluss werde ich Ihnen meine Beobachtungen ganz kurz rekapitulieren — und dabei auch einige hypothetische Erwägungen anführen:

1. Die zeitgenössische bulgarische Melodie des „Bogonachalnim manoveni“ ist für mich ein Beispiel des Adaptations-Verfahrens, das man im 19. Jahrhundert im Rila-Kloster anwendete.

2. Der Ausgangspunkt war die griechische Komposition des Johannes Trapezountios (komponiert um die Mitte des 18. Jahrhunderts), allem Anschein nach nicht in der Originalfassung, sondern wie sie Peter Peloponnesios umgeformt hatte. Als direkte Quelle muss man sich wohl die Umschreibung des Georgios Protopsaltes vorstellen, die nach 1820 gedruckt vorlagte.

3. Die Abweichungen vom griechischen Modell sind gross und zahlreich und bezeugen „das aktive Schöpferium und die hohe Selektivität“ der Rila-Meister“, um den Ausdruck Svetlana Kujumdzieva's zu verwenden.

4. Nicht nur mit der Fassung des Peloponnesiers, sondern auch mit der früheren (des Trapezuntiers), gibt es Übereinstimmungen. Diese Beobachtung könnte eventuell mit der genannten „hohen Selektivität“ der Rila-Meister in Verbindung gebracht werden: ich ziehe es aber vor, die Frage offen zu lassen.

5. Das Doxastikon liegt auch im Stil des „Bolgarskij rospew“ vor, in einer Bukarester Handschrift aus dem Jahre 1684. Aus Zusammenstellung der beiden bulgarischen Versionen scheint es berechtigt den Schluss zu ziehen, dass Elemente des früheren bulgarischen Rospew die Adaptation der neugriechischen Melodie beeinflussen. Im voraus kann man sich zwei Arten von Einfluss vorstellen: entweder ist als Inspirations-Quelle diejenige Melodie, nach der das „Bogonachalnim manoveni“ in „Bolgarskij rospew“ gesungen wurde, anzunehmen — oder nicht diese Melodie als solche, sondern der Stil schlechthin hat eingewirkt. Ob es sich aber in unserem Fall um einen individuellen oder einen generellen Einfluss handelt, ist mir nicht unmittelbar klar, vielleicht trifft eine Mischung der beiden Momenten zu.

6. Obwohl meine Beobachtungen auf einer sehr schmalen Basis gemacht worden sind, und vielleicht keine weiteren Schlussfolgerungen erlauben, finde ich es bemerkenswert, dass man mehrmals Passagen findet, wo alle drei Versionen übereinstimmen. Die daraus folgende Ähnlichkeit zwischen der Versionen im „Bolgarskij rospew“ von 1684 und der viel späteren Komposition des Johannes von Trapezount stellt uns die Frage, wie wir uns die Vorgeschichte des sogenannten σύντομον νέον στιχηραρίχόν είδος vorstellen sollen. Mir stehen keine Hinweise zur Verfügung, dass der Neue kurze sticherarische Stil aus aussergriechischen, etwa bulgarischen Quellen schöpfen sollte. Hypothetisch würde ich eher vorschlagen, dass der Ausgangspunkt beider — also des „Bolgarskij rospew“ und des Neon Syntomon Sticherarions der Griechen — in der mündlichen Tradition der postbyzantinischen Zeit innerhalb der griechischen Kirche zu suchen wäre. Aber das bleibt zur Zeit eine blosse Hypothese.⁵

⁵ Den folgenden bin ich wertvolle Hilfe und Anregungen Dank schuldig: Christian Hannick, Nina Konstantinova, Grigorios Stathis, Elena Tončeva.

PROTOS

Beispiel 1:1

(1)

Б о ге на чаль ныиъма но ес т и нѣ і і смѣ ꙗ

Е F G D E F G F F E D E D D

(2)

παρθενοι θεο φρο ρος Αι πο ο ο σο ο ο λοι

F E D D D D E F E D C B C D E F G F E D D D

3



 СБ ААКН ВЪ СО ОЦКМН ДЛЗ А А А Е Е Е Е МН П

u по No φωρ ματις u ας ας φο.ο.ο.ο μα ε ε ρος(9)

 C D E F F E G F G F E D E F G F F E D E D D

PLAG. PROT.

④

Π ο υ ε δ ι π ρ ε χ η σ τ α ι ω

Κ α τ α λ ο γ ο σ τ ο Π α ν χ ρ α σ τ ο ν

D D D E^b D C D E D E F E D C

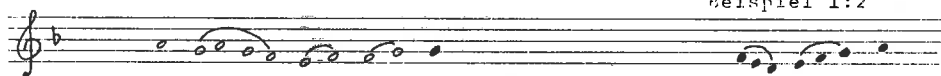
⑤

Η γ η ε ο μ α γ α λ η μα ρ ω

και ω ρ η σ η ν ο ι ο υ

C B^b C D E D E D C

Beispiel 1:2



ΤΒ ς ε ε Γω ω ΤΒ ε ΑΑ

ΑΒ Βε ε ΖΗΩ.

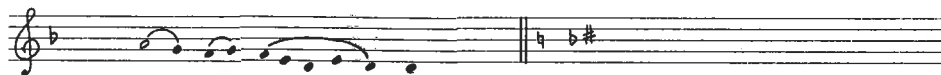
αη η η η ο ο α

E D C C

⑥

α ε ε ζο ζω ως η σπα α

C B D B A G, A B C



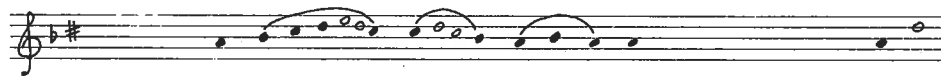
Α ο ΒΜ ΖΑ Α Α Χ

π
γ

α α α α ζο ο ον το (Δ)

D C B C B A G, A G, G,

DEUTEROS



Δ Π ρι βυ βυ βυ ωω ι α Α Α Ζε π

⑦

Δι δε ε υ πρ ε ε ερ τα α α ατοι

D D E F D E F G F F E D E D D

⑧

Ηε, Βε

των Ου ρα

D E F



ουω α Α Α ΓΗ ΗΑΥ

ου ων Δυ υ υ να α α με εις

G a G F E D E F G F E E D

⑨

ε' σ' σ' οημ' ΒΑΔ ΔΥ Μ ΚΟ

αη τω οι με ω Δι ε

C D E F G F E D

Beispiel 1:3

The first system of musical notation is on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of several eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics 'DE ED DE F G FED C DE C CD DE DCB C BB' are written in a large, bold, sans-serif font.

PLAG. DEUT.

Б а

о го при а ти в и пре чи сто е е

а а

То де о до охориаа праи пре са тор

C C C DE DC CB C D D D

т а

т'к е ло при а

а а

Со о о ма

D C B C

F# E D C B A

(13)

F# E D C B A

Beispiel 1:4

14 15

 προ ο ω ω χο ο οντο(14) και α ο ρα α γω ω ως ε βο θ α ων(15)

 D E G F D E E D D D D D F E D E D C B C C D D C C

16 17

 ταις Ανω τε ε ε ραις Τα ε α α αρ χι ε , αι αις(16) Ι δου η η

 D D D E F G a a G G G F E D E F G F E E D D E D E E D

18 19

 Παν τα α α α να α α ε σα Θε ο πας πα α α ρα γι ε γω ο ο ε τον(18)

 C D E F E E D C D C C C D E D C C D C B C B C B A G, A G, G,

TRITOS

20 21

 Α ρα τε Ιη υ υ ν λας(20) και τα α α α αν την(21) υ πικρο σμε α ω ως

 D B# C D E D E E E F E E F F E E E E E E F E D#

Beispiel 1:5

Example 1: 5

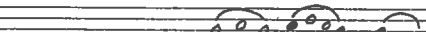
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E F G G A G F E D E


Example 2: 5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10


E E E E E D E F E D C B C




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.



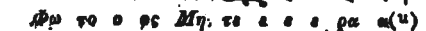
 Ta a.



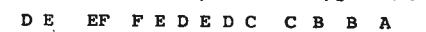
 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.



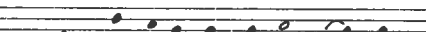
 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.



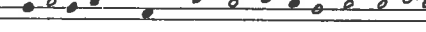
 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.



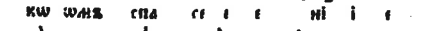
 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.




 Ta a.



 Ta a.



 Ta a.



 Ta a.

BARYS

21

Beispiel 1:6



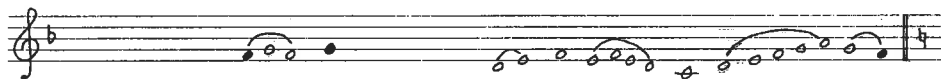
22 23

не ню же ези ра а ти не мо же не ж

и те й до сто е ой не

η α τε νε ι ζ αν ου ε κα ι ο χυ ο ο μα εν (υ) και τα αυτη α ε ι ρ ου.

F E D E F E D D E D C B⁷ C D C B⁷ B A A E F E D D B C B C



24

ю в чистъ

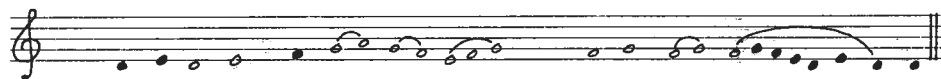
во оз да ти и не ма о ши не о.

Γ ε ε ε ε ε ε ε ρ α ε

α πο νε ε μιν α δυ υ υ υ να ε σια τοι (υ)

D C C B D D D D D D E D C B A B C B C D C B A B C B C

TETARTOS



25 26

о а со пре не а шне і і пре хо антх в а а а ак о х н з.

Τη τη γαρ τα υ πα ερ βα α α α λ λον (η) υ πα ρε χει πα α σα μ η ε ε ν νοι οι οι αν (η)

D D D D E C F F G F E D D D E F G a G F E D C F E G F E D D D

FLAG. TET.



27 28

ем же пре чи ста а Ио го о о ро ан и це х

при н е нω

Δι ο ο α χραν τε θε ο ο ο το ο ο η α γ

C F G a F G G G F E F G a G F F E α ε E α

Beispiel 1:7

ε'μη πο ο νο ο σμλμζαριμζ η πο οζ Δε στεομζ μμ η η εβ β β β μμ δλ

συν ζω η προ ρω Βασιλειε και το κω ω ω ω ζω ω ω ωσα(δλ)

G G F G A G F E F E D C D E F G E F F E E D C D C C

μο λι σλ μμ μ μβ σο χρσ ημ η τη β σπσ α στι δλ

πρε σθεν ε δι η νε ε πως πε ρι φρον. ρησαι και αι σω ω ωσαιδλ

c b a G F E D E F G F G F G a b c b a b a b c b a G

εσλ κα γω προ λο ο ο γα

προ τη με ησ γω

α πο πα σης προσβο ο λης ε ε ε να αν τε ε ε ες(μ)

E E G F E D E D E E F G F E D E E F F E E

ηο ο ζμ μ λ λιο β β λη η τσο ο ο λ δλ

την Ne ο λαι αι αι αι α α α ανσο(δλ)

E C D D E F E E D C D C C

Beispiel 2

a) Z.2:

														etc.
	G	FE	F		F	F	F	G	FE	D	EF	G	F	F
														etc.
FG	abaG		F		F	E	FG	G	FE	D	EF	G	F	F

b) 10:

C	D	E	F	DE	ED	DE	F	G	FE	D	C
G	a	bc	ba	Ga					ba	G	F

c) 23:

A	B	C	CD	E	D	C	CD	D C
D		G	G	aba	G	F	E	FG
								F
								G

d) 28:

B	D	C	D	E	F	EDC
Ga	Ga	F	G	aba	bc	ba

Beispiel 3

a) 1921:

1 БО ГО НА ЧАЛБ НЫМЪ МА НО БЕ НИ ЕМЪ

1684:

БО ГО НА ЧАЛ НЫМ МА НО БЕ НИ ЕМ

2 ШТ В СЮЪ ДЪ БО ГО НО СНИ А ПО СТО АН

ШТ ВЪ СЮ ДЪ БО ГО НО СНЫ А ПО СТО АН

3 ОБ ЛА КИ ВЫ СО ЦЪВЪ ЗИ МА Е МИ

О БЛА КИ ВЫ СО ЧЕ ВЪ ЗИ МА Е МИ

b) 8 СНЫ А СН ЛЫ 9 С'

9 СЪ СВО

c) 12 ОУ ЖА СОМЪ Ш ДЕР ЖИ МИ

ОУ ЖА СОМ Ш ДЕР ЖИ МИ

d) 15 ЧИ НО МА ЧА ЛІ ЕМЪ

НА ЧА АН Б МЪ

Zeile 8 (oder 9)

Beispiel 4

a)

1684 (Zeile 9): Cb CBo - - - - (HH)

1980 (Z. 8): ΝΕ - ΒΕ CΝΒΙ - - Α CH - - - ΛΒΙ

1820, P: τῶν οὐ - ρα - - νῶν δου - - νά - - - μεῖς

1820, J: τῶν οὐ - ρα - - - νῶν δου - - - νά - - - μεῖς

1783, J: τῶν οὐ - ρα - - νῶν δου - - - νά - - - μεῖς

Zeile 12

b)

1684: οΥ - ΧΑ - - COM ω - ΔΕΡ - ΧΗ - - - - ΜΒΙ

1980: οΥ - ΧΑ - COM ω - ΔΕΡ - ΧΗ - - - - ΜΗ

1820, P: τῶν δέ - - - εἰ κρα - τού - - με - - - ναι

1820, J: τῶν δέ - εἰ - εἰ κρα - τού - - με - - - ναι

1783, J: τῶν δέ - - - εἰ κρα - τού - - με - - - ναι